

VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ
BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY



FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ
FACULTY OF FINE ARTS



ATELIÉR MALÍŘSTVÍ 2
STUDIO PAINTING 2

ČAS
TIME

DIPLOMOVÁ PRÁCE / BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

DIPLOMA THESIS / BACHELOR'S THESIS

AUTOR PRÁCE
AUTHOR

BcA. Nina Grúňová

VEDOUCÍ PRÁCE
SUPERVISOR

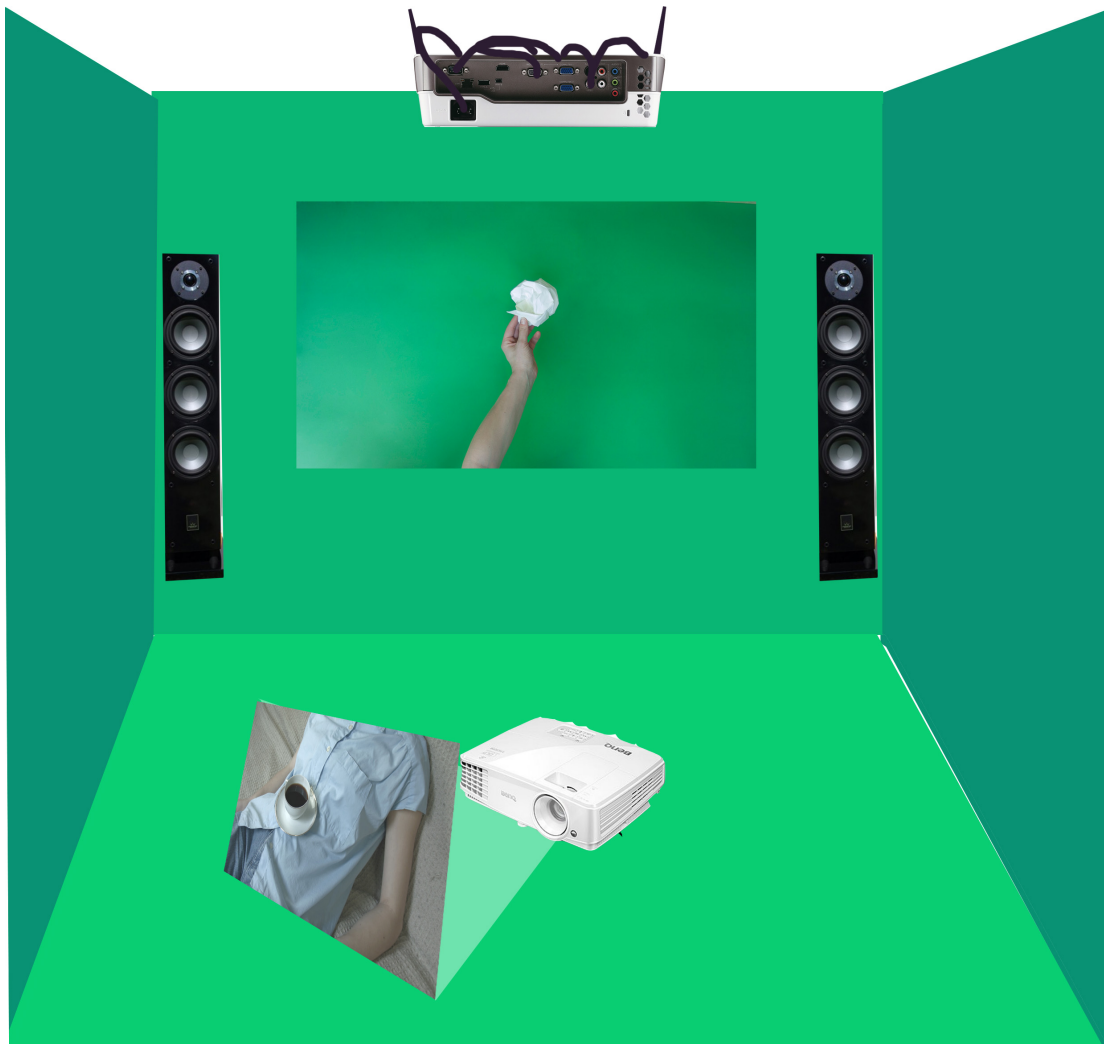
doc. MgA. Luděk Rathouský

OPONENT PRÁCE
OPPONENT

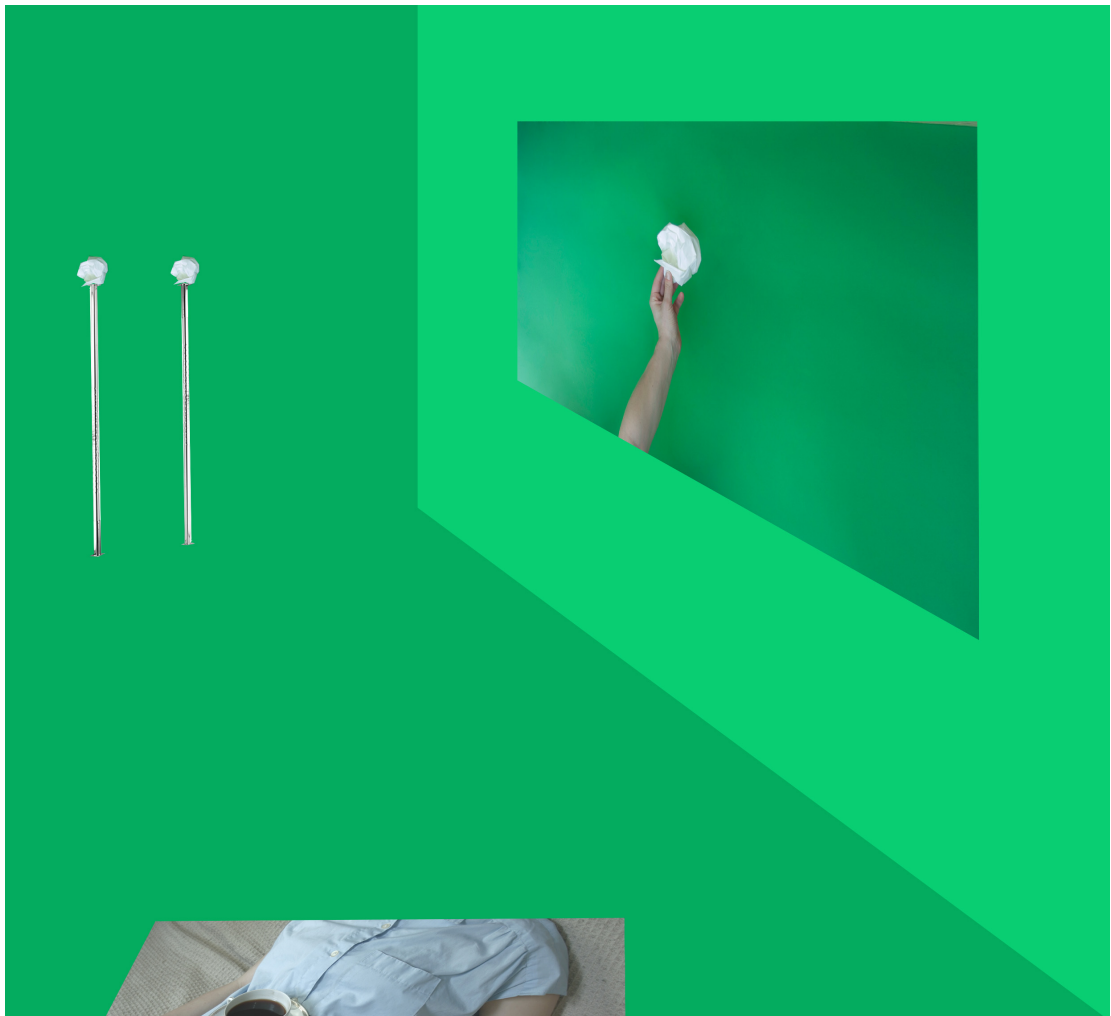
Jan Nálevka

BRNO 2016

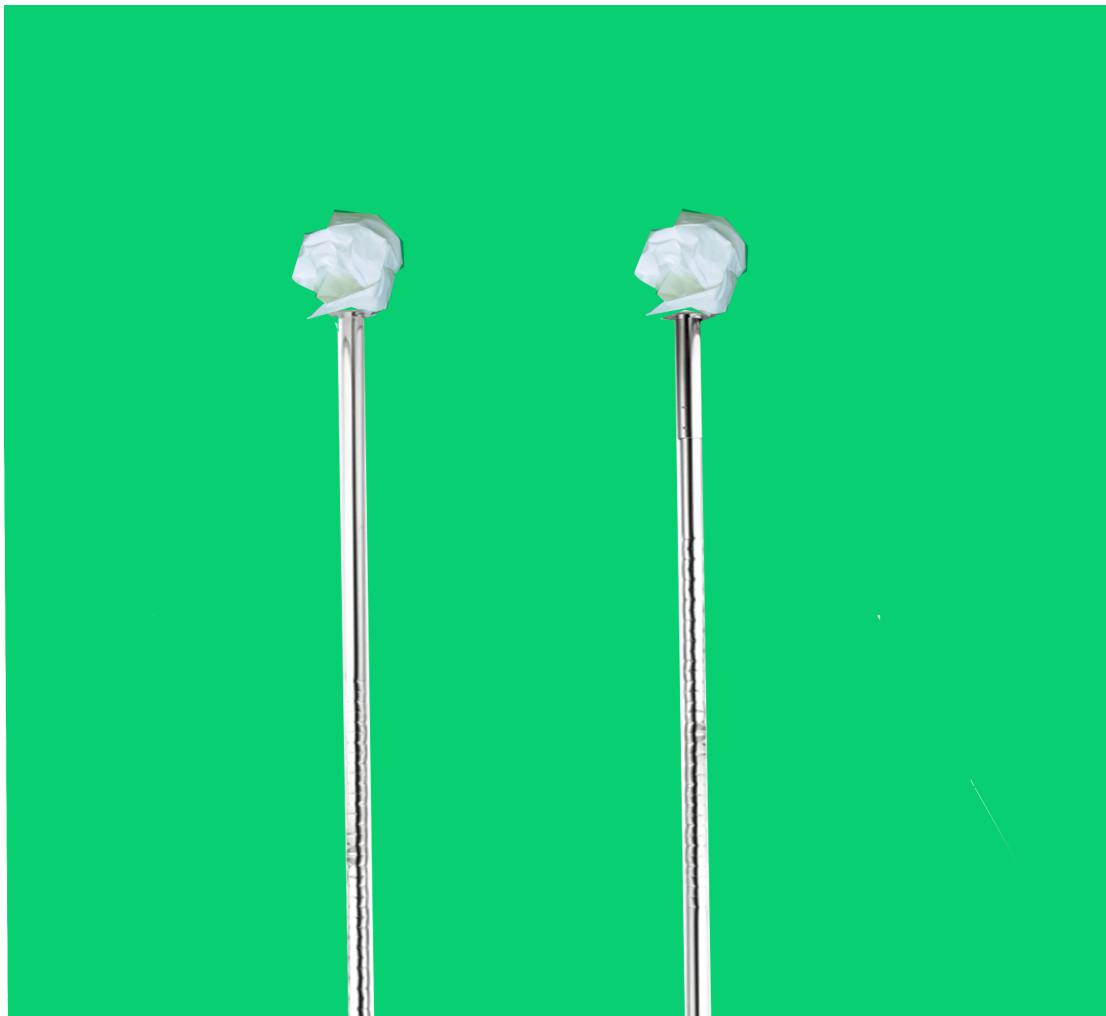
DOKUMENTACE VŠKP



ČAS, pohled do instalace, 2016



ČAS, pohled do instalace, 2016



ČAS, objekt, nerez a papír, 125 × 40 cm, 2016



ČAS, uchopit okamžik (08'30'', 2016), videoframe z videa



natáhnout okamžik (01'00'', 2016), videoframe z videa

Téma mé praktické diplomové práce je přítomný okamžik „ted“, jeho chápání v různých disciplínách a také empirická zkušenost střetu žitého času s časem, jež nastavil našemu světu nezávislý metr. Motivem pro zájem o přítomný okamžik „ted“ je především má vlastní zkušenost, ale je také reakcí na současné tendence v umění, jež se podle mého názoru od přítomnosti odvrací. Výstupem tohoto zájmu je video *uchopit okamžik* (08'30", 2016) natáčené ve studiu na klíčovací plátno doplněné audio komentářem. Druhé video *natáhnout okamžik* (01'00", 2016) je video záznam mé vlastní zkušenosti s časem. Opírám se o vlastní zkušenosti, populárně naučné zdroje i o fenomenologické texty od autorů, jako jsou Emmanuel Léviass nebo Jan Sokol.

Pamatuju si svou představu o diplomující studentce i s vlastnostmi, jakými měla disponovat. Měla jsem být zarputilá, prostořeká malířka, která bude mít nekonečný „drajv“ a odvážně se vrhne do praktického života. Tuto představu jsem si vytvořila někdy ve druhém ročníku bakalářského studia. Zajímavé je, že mou současnost tato představa minula. Pokusím se tuto úvahu, jejíž východiskem by mělo být navázání na současnou podobu mé práce ještě více rozvést na tom, jak se vyvíjela má umělecká praxe a z čeho vycházela. Ve druhém ročníku jsem odjela na pracovní stáž do Afriky¹ spolupracovat na programu, který má za cíl udržovat a obnovovat biodiverzitu tamního národního parku. Organizace programu byla sympaticky narušována rozcházením časového aspektu řídící organizace z Evropy se zapojenými obyvateli Senegalu. Zatímco Evropan, který má zažitý racionalistický princip a již z dob Descartových se řídil chronologickým časem, z africké strany se stále obracela pozornost k vnitřní kvalitě času. Potom se například stávalo, že jsme na africkou část museli přes hodinu někde čekat, protože pro ně schůzka ve 14 hodin znamenala zkrátka někdy po obědě. Tehdy se mi oživily vzpomínky na krutou zkušenost rozcházení žitého a chronologického času, se kterou jsem se potýkala jako dítě, a začala jsem s časem vědomě pracovat. Zajímalo mě, co nám umožňuje se po tomto žitém čase vůbec ptát, tedy jak mysl a paměť odpovídá za vnímání času a zvláště pak, jak tento princip funguje v závěsném obraze. Protože mi uvažovat obrazem jde asi

¹ V rámci projektu *Derbianus* pod záštitou, České zemědělské university ve spolupráci s přírodní rezervací Bandia a Fatała, Senegal 2011

nejpřirozeněji, většina mých prací vycházela právě z tohoto média. Nechtěla jsem se však ptát po zobrazování věcí v čase, ale po zobrazování času samotného. Tento zájem mě dovedl k rituálům, jež demonstrují různé vztahy k přítomnému okamžiku. Šlo tedy o malbu performativního charakteru, kde hlavním materiálem, se kterým bylo manipulováno byla vlastní paměť. Rituální formule, které jsem použila vycházejí z výzkumu francouzského antropologa a etnologa Marca Augé, který je pojmenoval při studii afrických etnických kultur. Pro každou z figur, tedy figuru *návratu*, figuru *přerušení* a figuru *začátku*, je nejdůležitější moment přítomnosti, který se různě váže ke své minulosti a budoucnosti. V cyklu *Dvakrát do stejné řeky*² byl čas připodobněn k mentální řece, po níž plují entity, jenž tuto řeku vytvořily. V jednu chvíli se entity unaví jejím tokem a zachytí se pevného břehu, kde společně s dalšími naplaveninami tvoří stavební koryto řeky. Je to alegorie střetnutí času, jakožto pohyblivého toku řeky, a jejím pevným břehem, tedy pamětí, která je nepřetržitě zasypává novými sedimenty. Podíváme-li se na minulost a budoucnost z hlediska fenomenologie, pak musíme tuto terminologii poupravit na přítomný prožitek minulého a přítomnou představu budoucího. Je to něco, co máme právě „ted“ a tudíž pevně ve své vůli.

Na základě takových cvičení se může lehce stát, že ambiciózní malířka bude odtržena od své minulé představy budoucího a hledá nezátíženou přítomnost. Nicméně, i když se nám podaří zbavit se sedimentu minulosti, stále se potýkáme s překážkami. Ač naše doba, ve které používáme různé technické aparáty, zdaleka přesahuje možnosti našeho těla, skutečnosti kolem nás se mu musí přesto podrobovat, neb součástí našeho těla je i naše vědomí. Jsme tělesně orientovaní a myšlenky a vjemy ohýbáme tak, abychom neztratili balanc ve světě, a aby byli blíž naší tělesnosti. Za tuto orientaci ovšem platíme vysokou cenou a to ztrátou kvality toho, co se nám jeví. Právě zde se dle mého názoru otevírá prostor pro umění. Takto zulgárněné jevy si zaslouží pozornost umělce obdařeného autentickým pohledem, ale hlavně vhledem. Ten nemusí tyto jevy,

² *Dvakrát do stejné řeky – Přerušení* (2014); v instalaci cituji *fyguru přerušení*, jejímž hlavním cílem je “znovu nalézt přítomnost a odříznout se přitom dočasně od minulosti i budoucnosti. Přesněji řečeno, zapomenout na budoucnost natolik, nakolik je ztotožněna s návratem minulého”. Zahrnuje okolo šedesáti kreseb, jejíchž motivem je muž v lodi, který nemá vesla ani plachtu, aby mohl koordinovat svou loď. Tento motiv jsem kreslila po dobu 4 měsíců. Dlouhé pauzy mezi jednotlivými kresbami, předcházející díla přikrývají závojem nejistoty a zapomnění. Zapomnění předešlých kreseb omlazuje můj pohled na ty nadcházející, ale zároveň čerpám ze zkušeností, které získávám a nepřímo cituji v dalších kresbách. V této sérii je to, co zapomínáme, již zpracovanou událostí a určitou vnitřní matérií.

oproti vědě, překládat do jiného jazyka, ale ukazuje je ve své ryzosti. Miroslav Petříček ve své knize *Myšlení obrazem* píše: „*Věci rozpoznáváme, protože již zhruba víme, co jsou, poznávání je postup ztotožňování.(...) Identifikace zjednodušuje, umění je naopak snaha pochopit složité složitým, tedy bez zjednodušování.*“³

Je zajímavé, jak ohebný a vrstevnatý pojem času může být a přitom si stále udržuje svou jednotnou terminologii. Chronologický čas je potom zaměňován s žitým časem, nebo třeba s pohybem astronomických těles. To považuji za jeden z důvodů, proč se na tento fenomén nabalilo tolik nepochopení, které nahradilo jeho kvalitu kvantitou. V mojí diplomové práci však nezkouším tuto kvalitu rozkrýt. Mým záměrem je znejistit diváka nad veřejným chápáním času, tedy odbourat předsudky ohledně toho, co je a není, a začít si klást otázky. Jinými slovy ukázat, že čas je velmi ohebný fenomén, jehož platnost se mění stejně, jako se mění dějiny lidstva.

Vnímání díla je zprostředkováno tělem skrze smysly a myšlení, které je neustále v pohybu. Polemizuji nad představou existence, která by kolem sebe neměla nic, co by pohybovalo její myslí. Musela by se pohybovat v naprosto neplodném prostředí. Byla by ve stavu beztíže, bez prostoru, bez jakýchkoli vjemů, impulzů, atd. a pravděpodobně by ani nedokázala vnímat čas. Na statickém závěsném obraze je čas zdánlivě zastavený, ale tok našich myšlenek nikoli. Pohyb myšlení vyvolává dojem plynutí. Obraz nám poskytne příležitost poznat statickou a neměnnou skutečnost, ale mysl nám opakovaně skutečnost vytváří. Respektive při každém úhlu pohledu se skutečnost mění. Oproti tomu pohyblivý obraz, jako je video, nám staví jednotlivé snímky do lineárních souvislostí a tok myšlenek tak pracuje více ve prospěch autora obrazové posloupnosti. Tato schopnost vyprávět, již pohyblivý obraz disponuje, je velmi cenný nástroj, který může lehce manipulovat s divákovou myslí. Postprodukce filmu navíc dovolí pozměnit časovost snímané skutečnosti a divák může zažívat dvojí zkušenost času. Tedy svou vlastní i tu, jež je zprostředkována filmovým aparátem. Dle mého pozorování, které může být ovlivněno mým zájmem o aspekt času, v posledních dvou desetiletích vznikl ve filmovém sci-fi průmyslu obrovský zájem o časové

³ PETŘÍČEK, Miroslav, *Myšlení obrazem*, Praha 2009, s. 22

paradoxy⁴. Nejen, že vaši pozornost k času stahuje jeho děj, ale experimentuje se zde také se samotnou formou syrového filmového materiálu, tedy s jeho kontinuitou. U této úvahy si vybavuji mnohem staršího, ale také svým příběhem mnohem ploššího předchůdce těchto sci-fi vizí, český film režiséra Oldřicha Lipského *Happy end* (1967), který vypráví svůj děj pozpátku. Pamatuji si, jak jednoduše mě během 71 minut dokázal film dezorientovat v chápání něčeho tak zažitého, jako je směr lineární posloupnosti času. Tato experimentální forma se fenoménu času chápe podobně, jako kdyby šlo o látku, která nemá žádné zákony a můžeme ji natahovat, ohýbat, otočit na rub atd., což mi připadá jako velmi lákavý protiklad k již přežitě představě absolutního času. Koneckonců s časem ve filmu je takto experimentálně zacházeno skoro po každém editování, avšak nevěnuje se tomu nijak zvláštní pozornost. S podivem nám připadá přirozené během dvou hodin před obrazovkou prožít celý život někoho jiného, aniž bychom ztratil kontrolu nad svou realitou. Snad je to důsledek podobnosti s možnostmi naší mysli. Ta dokáže volně přehrávat to, co uložila, nebo si představila a rozbíjí kontinuitu času i prostoru. Analogie filmového editoru s mozkiem je účinný argument při polemice nad autenticitou postprodukčně upraveného filmového materiálu, po které se často ptá právě umění.

V mém videu *uchopit okamžik (08'30", 2016)* se pokouším této analogie dotknout. Nemanipuluji pouze s filmovým materiálem jako takovým, ale snažím se hledat souvislosti mezi tím, jak je filmový obraz adjustován a co je na něm zobrazeno. V praxi je to například záznam střihu, kdy se jednoduše pomocí nástroje nůžek prostřihnu do další scény. Scéna se odehrává před zeleným klíčovacím plátnem, kam je postprodukčně přidána kresba. Volba green screen implikuje vztah člověka k transcendentním zkušenostem, jež jsou nepopsanou stránkou, na kterou si můžeme libovolně projektovat svou realitu. Nicméně, sterilní klíčovací prostředí narušuje přítomnost lidských rukou snažících se strojovou mimikou demonstrovat obsah audio komentáře, který je doprovázen minimalistickým rytmem na bicí. Ruce ani schématická kresba se nepokouší o pompézní rétoriku, naopak, naprosto bez ambicí se svým suchým popisem řadí mezi videa, jež jsou součástí didaktických instrukcí a nebo DIY videí z YouTube.

⁴ Například filmy: *Terminátor* (1984) *12 opic* (1995), *Frekvence* (2000), *Donnie Darko* (2001), *X-man Origins: Wolverine* (2009), *Vyměřený čas* (2011), *Looper* (2012), *Interstellar* (2014)

Audio komentář je věnován přítomnému okamžiku „ted“ a jeho definicemi z fenomenologie a z populárně vědeckých zdrojů. Je to řada definicí stejného fenoménu, v některých případech si protiřečících a jindy na sebe nenavazujících zcela smysluplně. Množství informací degraduje jejich důvěryhodnost, výměnou za divákovu svobodnou interpretaci. Protože považuji za charakteristické pro naši dobu vstřebávat syrové a časem neproověřené informace, spoléhám se zde na intencionální mysl diváka. Jeho rolí je formovat platnost hromaděním dalších informací s nimiž se ta předešlá víceméně kamarádí. Narůstajícím důrazem na okamžik „ted“ se pokouším v divákovy vyvolat pocit nepokoje a sytké přítomnosti, což je umocněno také zrychlujícím se tempem bicích. Obraz a text svůj rytmus nemění, pouze ve smyslu své naléhavosti. V závěru videa stavím proti rutinnímu mechanickému času, který je časem předvídání, čas změny a evoluce, který je vlastní životu. Obracím kameru k přítomným rukám a pomalu rozkrývám zbytek těla. Je to tělo, které se musí nacházet stále v nových situacích, aby žilo. Je to tělo, které zhruba ví, co je před a za ním, avšak ztrácí balanc, když hledá to, co je mezi. Poslední část videa *uchopit okamžik*, kdy kamera zaměřená na pohyb rukou nyní snímá celé tělo, které cvičí. Cvičí především cviky, které rozšiřují jeho „šroubovici“, tím mám na mysli otáčení v trupu. Při takovém cviku tělo musí znovunaleznout balanc a svou pozici v prostoru a v čase, neboť se v ní nachází poprvé. Proces balancování a krátké dezorientace, je velmi blízko počátku ryzího času a prostoru

Ukázky z textu použitého do videa:

1) „Život charakterizuje to, že je vždy víc tím, čím není.“⁵

Grimaldi Nicolas

2) „Čas je jistě dělitelný, a přitom žádná z jeho částí není: minulá už není, budoucí ještě ne a přítomný okamžik „ted“ není žádná část času, protože se čas neskládá z „ted“ – podobně, jako se přímka neskládá z bodů. „Ted“ jaksi spojuje minulost s budoucností, ale zároveň je také od sebe odděluje; je stále stejné, anebo pokaždé jiné? Dvě různá „ted“ by nemohla existovat současně, ale „ted“ nemůže být ani stále totéž, neboť pak by všechny věci byly současné.“⁶

Sokol Jan

3) „(...)rozebrat tón na jednotlivé části)“

⁵ Nicolas Grimaldi, *Le désir et le temps*, Paris 1971

⁶ Jan Sokol, *Rytmus a čas*, Praha 1996, s. 45.

4) „Hledat, vynalézat a přetvářet tak, aby se přítomné nedalo odvodit z předchozího.“

5) „Čas, který nově začíná s každou bytostí, spojitý čas plodnosti, umožňuje absolutní mládí, nový začátek a svobodné navracení k minulosti.“⁷

Emanuel Léviass

Druhé video *natáhnout okamžik* (01'00", 2016) je poetická úvaha vycházející z vlastních zkušenosti, mimo jiné i s dlouhodobým hladověním, kdy se moje vnitřní temporalita spojená se zažíváním zpomalila a pozornost k času se obrátila do těla. Tentokrát dělám dechová cvičení. Scéna již opustila klíčovací prostředí a nachází se v mém pokoji, kde sedí postava na pohovce s šálkem na břiše a snaží se sladit mysl s pohybem vně, uvnitř a s dechem. Kamera je zaostřena na torzo těla, které je téměř nehybné. Jemné chvění dokazující život je našemu zraku neviditelné, avšak rozkrývá ho tepající hladina kávy v šálku, jež je položený na těle. Doufám v divákovo obrácení pozornosti k vlastnímu tepu právě vlivem rozcházení, či scházení s tepem ve videu. Při delším pozorování je možné vidět, jak se frekvence tepů postupně zrychluje, což způsobuje stres z nedostatku kyslíku v těle, avšak nebýt srovnání s chronologickým časem, možná bychom si tohoto zrychlování ani nevšimli. Video je němé, nebudu ho doplňovat ani textem, či digitálním časem, jak jsem zprvu zamýšlela. Chci, aby se divák soustředil na jediný pohyblivý bod. V instalačním řešení bude navíc promítáno v malém měřítku na plexisklo umístěné pod úrovní pasu, které bude doplněno zvukotěsnými sluchátky.

Instalace diplomové práce bude velmi důležitou součástí samotných videí, neboť většina z pořízených záznamů se odkazuje k přítomnosti, což neodmyslitelně patří nejen k času, ale i poloze v prostoru. V instalačním řešení není divákovi tak jednoznačně vhozená rukavička v podobě předem dané kauzality, jako je tomu ve videu či v textu. Volným pohybem po instalaci si divák sám koordinuje, v jakém pořadí budou artefakty v instalaci poskládány. Je tedy důležité, aby samotné artefakty byly rozmístěny bez plánovaného kalkulu.

Je přirozeností naší mysli, že nám nedovolí nahlédnout celé zkušenosti a staví si souvislosti do lineární řady. Stávají se však situace, kdy naše mysl vycítí nějakou blížící se souvislost se svou přítomnou zkušeností a v jistém smyslu rozbíjí

⁷ Emanuel Léviass, *Totalita a nekonečno*, 1997, s. 253

kontinuitu času. Takovým situacím se někdy říká tušení, předtucha a podobně. V rámci předmětu Otevírání archívu pod vedením Barbory Klímové na FaVU mi bylo umožněno společně se skupinou studentů navštívit umělce Ľubomíra Ďurčeka, jehož práce balancuje mezi akcí a verbální hrou. Při prohlížení velice pečlivě zpracovaného osobního archívu autora, narazíme na několik děl, kde se dotýká rozbíjení kontinuity času. Na pozadí Ďurčekova zájmu o čas jsou jeho náhodné performance, které vznikají na popud vnitřního tušení. Vypráví, jak si z nějakého důvodu napsal na lísteček papíru „*nenakláněj se do obrazu*“, téhož dne procházel okolo modelky, která pózovala pro fotografa, a ten ji napomínal, aby se mu nenakláněla tolik do záběru. Ďurček v ten okamžik modelce lísteček daroval. Jiná, již zdokumentovaná performance, kterou archiv umělce zahrnuje, byla akce, jenž začínala tím, že za dvě minuty na list papíru napsal větu: „*Tuto větu musím napsat za dvě minuty*“, poté pokračuje k jedné minutě a postupuje stále níže, až skončí u dvou vteřin, kdy už věta není ani úplná. Zkracováním času se úhlednost napsané věty stále více přibližovala abstraktní lince, která písmo připomínala jen zdánlivě. Podobně postupoval při své performance, kdy v průběhu celého dne maloval černou linku na bílé plátno, aniž by se jeho štětec přestal plátna dotýkat. Médium vlastního těla poskytuje umělci jedinečný materiál, kterým může zažívat zkušenost času a prostřednictvím prožívané reality jí přenášet na papír, či plátno. Získaná stopa si v Ďurčkově díle drží svůj lyrický obsah a může být svébytným dílem.

Umělec polského původu Roman Opalka v roce 1965 pod souhrnným názvem *Jedna až nekonečno* začal zapisovat na rozměrná plátna s černou podmalbou numerický zápis drobných bílých číslic. Každé z dokončených pláten pak neslo název *Detail*. Na začátku roku 1970, kdy numerický zápis dosáhl počtu jednoho milionu, se rozhodl Opalka vylepšit svůj koncept a zesvětluje podklad svého plátna. S každým novým plátnem potom přidává o jedno procento bílé více, přičemž u číslice 7.777.777 měla barva číslice splynout se svým podkladem. Číselná řada se však zastavila v roce 2011 číslem 5.607.249, kdy autor umírá. Konečným číslem se uzavírá jeho dílo a číslice si tak nese symbolický štítek nekonečna. Neosobní a chladný efekt numerického jazyka je překonán autorovým rukopisem, který má klíčovou roli pro následnou interpretaci. Každá z namalovaných číslic totiž nese velmi intimní obsah: je zkušeností času prožitého nad vlastním dílem. Název *Jedna až nekonečno* je paradoxem celého malířského procesu. Odkazuje k věčnosti, která v tradičním pojetí nikde nekončí

a nikde nezačíná, nicméně umělec používal numerický jazyk, který je počitatelný a začíná číslicí jedna. Nekonečno si však nevykládejme jako abstraktní pokračování této číselné řady, ale právě jako její konec, jenž je počátkem smrti Romana Opalky.

Podobný způsob práce volil také japonský umělec On Kawara v sérii obrazů s názvem *Today*. Jeho vytrvalá práce byla započatá v roce 1966, kdy na plátna s barevným podkladem zapisoval bílé číslice. Ty ovšem nebyly pouhou číselnou posloupností, nýbrž chronologickým zápisem data svého vzniku. Dokončená plátna s daty uložil do papírových krabic, které oblepil výstřižky z novinových článků toho dne a místa. Plátno má se svým datem vzniku imanentní pouto a pokud ho umělec nestihl do půlnoci toho dne dokončit, obraz zničil. Kontinuální práce této série je umocněna svou kvantitou, jež přesahuje počet dvou tisíc. Pečlivá technika zapisování číslic neutrálním fontem byla pro autora meditací nad zkušeností ryziho vědomí. Význam ukončení je pro celoživotní proces, jenž se navíc váže k fyzické přítomnosti autora, stěžejní pointou celého díla. Možná proto se ve svém díle oba umělci zabývají otázkou smrti. Zatím co v Opalkově práci je osobním vyvrcholením času, u Kawary je smrt přítomná jako bezvýznamný článek v kontextu s veškerou lidskou existencí. V díle *One Million Years (Past)*, kde opět zachází se zápisem časového údaje, je tato lidská existence zpřítomněna. Tentokrát se ovšem jedná o chronologický seznam jednotlivých roků psaných na psacím stroji. Seznam má rámeček jednoho milionu let končící rokem 1969, svůj počátek má tedy milion let před tímto rokem. Na tento seznam poté navazuje dílem *One Million Years (Future)*, který zahrnuje milion let budoucích. První série je věnovaná lidem, kteří „žili a žijí“ a druhá „těm posledním“. Tento odkaz lze chápat jako památník lidstva, který přesahuje lidskou schopnost imaginace. Kawara však období dvou milionů let zahrnul do přítomnosti několika svazky knih. Ovlivněný japonskou tradicí „čtení dnů“, nechává také oba seznamy z dvoumilionového období číst simultánně na veřejnosti. Roman Opalka i On Kawara si zvolili sériový způsob práce celoživotního charakteru, jenž se váže k jejich fyzické přítomnosti. Časem jejich dílo teprve dozrálo a udělalo z něj pravdivý obraz autorova života. Na příkladech jejich děl můžeme jistě konstatovat, že jejich malba je reálnou stopou prožitého času, což je oproti jiným malířským počínům té doby umocněno právě vědomým zacházením s tímto fenoménem.

Umělec z českého prostředí Jan Nálevka se v tomto smyslu také chopil času a

otiskl ho ve svém díle výstižně nazvaném *Můžeme ztratit všechno, jen ne čas*. Oproti více zmíněným malířům však jeho dílo nebylo celoživotním procesem, ale výsledek práce mezi roky 2009 a 2010, kdy nalinkoval 3000 kancelářských papírů s téměř mechanickou přesností. V instalačním řešení jsou papíry naskládány na úhledné hromádky postavené na soklech seříznutých v půdorysu do formátu A4. Divákovi se naskytne možnost v přítomném okamžiku nahlížet na výsledek zdlouhavých, téměř strojových úkonů, které jsou referentem k uplynulému času a nepřímo v nás vyvolávají představu o jeho délce. Za důležitý aspekt tohoto díla považuji právě jeho bezúčelnost, neboť Jan Nálevka investoval svůj čas do nalinkování papíru, který můžeme běžně koupit v obchodě. Stejným kritériem můžeme nahlížet například na hyperrealistickou malbu, která je z pohledu technické reprodukovatelnosti také velmi bezúčelná, je ovšem krásnou ukázkou investovaného času. Tato kritická odbočka k hyperrealismu nás přivádí k dalšímu důležitému pojítku s dílem *Můžeme ztratit všechno, jen ne čas*, který nutí diváka hledat v něm vnitřní obsahy. Tímto pojítkem je stereotyp. Vykonávání jedné činnosti ve stále se opakujícím rytmu může být vysvobozením a meditací, ale to pouze v případě, že bude vaším svobodným rozhodnutím, což v Nálevkově případě jistě bylo. V opačném případě je nudou.

Čistě performativní přístup, kdy se důležitost této stopy upozadila a plní funkci jakési dokumentace, či dokladu samotné akce, můžeme vidět na příkladu z nedávné minulosti u taiwanského umělce, který v roce 1978 nelegálně emigroval do USA. Ve zmiňovaném roce Tehing Hsieh odstartoval svůj pětiletý projekt, jehož náplní bylo pět performance s časovým rámcem jeden rok. Vlivem své emigrantské zkušenosti se umělec ztotožňoval s životem na dně společnosti a nacházel v něm duchovní obsahy. Svou první jednoletou performance *#1978–1979* umělec strávil zavřený v samovazbě, pro kterou si vytvořil celu ve svém studiu. Po celý rok nesměl psát, číst, poslouchat rádio, sledovat TV ani komunikovat. Zůstával v cele sám a bavil se pouze vlastními myšlenkami. Pobyt v samotě bez jakékoli možnosti odejít od vlastních myšlenek umožnilo umělcovi nejen zažít pocit čistého plynutí času, který sebou tento asketický život přináší, ale také poznat jeho relativní povahu. Umíme si jistě představit, jak tato hluboká samota období jednoho roku ještě více natahuje. A přece, necelých šest měsíců po tomto projektu se Hsieh dotýká opačné roviny chápání času. Další jednorocní performance *#1980–1981*; během níž umělec označoval každou hodinu na registračních hodinách svou docházkovou kartičku, kterou známe z českého

prostředí jako „píchačku“, a následně se vyfotil. Nikdy nemohl spát ani opustit své studio na delší dobu než 50 minut. Výsledkem tohoto procesu je zhruba šestiminutový film z jeho fotografií, přičemž každá vteřina představuje jeden den, tedy 24 snímků. Chronologický záznam „odpíchaného“ času na registrační kartičce není nic jiného, než zhmotněný důkaz umělcovy fyzické přítomnosti. Hsiehovy performance lze chápat „jako manifest společenského ztotožnění času a práce⁸“, což je sice velmi zajímavé téma, avšak předmětem našeho zájmu není společenský význam časové investice, ale jeho vnímání. Neměnná povaha matematického času, který umělec striktně respektoval během výše zmíněné performance i povaha žitého času, který si prožil při pobytu v cele, byly dvě životní zkušenosti, během nichž byly rozkryty dva protichůdné aspekty času.

Podobné zkušenosti s časem si můžeme všimnout i ve způsobu práce umělce z českého prostředí. Čerstvý absolvent pražské AVU Vojtěch Fröhlich v roce 2012 uskutečnil dvě performance, jež byly součástí jedné výstavy *Křehké kino*. První performance proběhla v prostoru brněnské Galerie Mladých, kde umělec trávil jeden den s náramkovými hodinkami, které nepřetržitě otáčel v takovém rytmu, aby jejich vteřinová ručička ukazovala vždy kolmo nahoru. Celá performance byla natáčena na kameru a její záznam byl vystaven druhý den po 24 hodinách umělcova soustředěného otáčení. Tato performance měla své pokračování čtyři dny na to v Galerii Jelení v Praze, kde se Fröhlich zavřel do absolutní tmy v prostorách galerie a strávil zde týden. Význam této izolace od světla by nám mohla ujasnit tibetská tradice, podle níž vynechání dominantního zrakového smyslu stimuluje váš vnitřní zrak, který má očistný vliv na lidskou mysl. Podle Fröhliche byly performance demonstrací prožívání zkušenosti času a reality. Zatímco v pražské galerii se vlivem izolace od vnějších podnětů umělec v čase ztratil, v Brně se zase zcela podřídil časovému schéma. Na záznamu z brněnské performance lze vidět nepatrné rozcházení mechanického pohybu ručiček od jemné motoriky autora, což lze chápat jako sympatickou ukázkou aspektu lidské zranitelnosti, která se nesmyslně ztotožňuje s matematickými zákony.

V souvislosti s velmi aktuálními tendencemi v umění, jako je antropocén, apokalypsa, akcelerationismus, posthuman a podobné, které obracejí svou pozornost k budoucnosti, považuji téma okamžiku „ted“ za celkem naléhavé. Budoucnost, v níž je člověk odkázán k technickým aparátům rozšiřujících jeho

⁸Jan Suk; *Celoživotní performance*; Umělec. Měsíčník současného výtvarného umění VII, 2003, č. 2, s.34–35.

smysly, už méně počítá s omezenou lidskou myslí, která nedovede kontrolovat dění celého světa. Vizionářským soustředěním k budoucnosti se může stát, že zcela ztratíme kontrolu nad svou přítomností, ve které se odehrává život, tedy naše lidská podstata. Takováto žitá přítomnost je rovněž obtížně uchopitelná, protože v ní a jí žijeme a nemůžeme vůči ní proto zaujmout potřebný odstup. Z tohoto důvodu je naší výbavou schopnost sebekriticky myslet a uvažovat nad třemi časovými rovinami, tedy nad minulostí, budoucností i přítomností. Ovšem přítomnost nad minulostí i budoucností jednoznačně vítězí svou přirozeností a pravdivostí, což je určitě něco, co by si člověk měl alespoň připomínat.